

REVISTA STVLTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 6, NÚMERO 2,
DOSIER: REALIDADES ALTERADAS, METODOLOGÍAS DISLOCADAS
SEGUNDO SEMESTRE DEL 2023

ISSN 0719-983X



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
SEDE PUERTO MONTT



La madre monstruosa: figuraciones de la casa y de la maternidad en *Mandíbula* de Mónica Ojeda

The Monstrous Mother: Figurations of the House and Motherhood in *Mandíbula* by Mónica Ojeda

Helen Garnica Brocos
Michigan State University, Estados Unidos

Resumen

La novela *Mandíbula* (2018) de Mónica Ojeda da cuenta de una configuración que se puede reconocer monstruosa en torno a la figura materna desde, principalmente, dos aristas: la gestación de la madre como un ser que devora y ahoga a sus crías (homologación con una matriz violenta) y la extrañificación mediante una representación animalizada que carece de referentes humanos y se muestra semejante a elementos del reino animal y vegetal, o tópicos hórridos como la noción de la bruja. En ese sentido, nuestra investigación se detendrá en las imágenes vinculadas a los espacios domésticos que representan figuraciones disruptivas para la profesora Clara, y las estudiantes Annelise y Fernanda. Para ello, ubicaremos la casa-útero que se constituye símil de un cuerpo femenino que las hijas simultáneamente anhelan y repelen. Así, nos valdremos, principalmente, de la categoría de monstruo trazada por Mabel Moraña en *El monstruo como máquina de guerra* (2017) y por Elena del Río en *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español* (2003), puesto que nos servirá para detectar fisuras dentro del discurso racional y la emergencia de una filiación distinta. De manera similar, señalaremos los peligros que conlleva una cercanía malsana para la prole basándonos en los artículos de Luce Irigaray (1994) y de Jacques-Alain Miller (2005).

Palabras clave: Mónica Ojeda, maternidad, monstruo, espacio doméstico, bruja

Recibido: 26-03-2023. Aceptado: 12-06-2023



Helen Garnica Brocos es Magíster de Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú y Bachiller de Literatura Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es miembro de Riel Siglo XIX y del grupo Narrativa, Sociedad, Derechos Humanos y Resistencia Cultural en el Perú Republicano del Instituto Riva Agüero. Perteneció al comité editorial de la revista *Entre Caníbales* y a la asociación *Sembrando Lectores*. Actualmente se encuentra estudiando una maestría en Michigan State University. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9644-0913>

Contacto: hegarbro@gmail.com

Cómo citar: Garnica Brocos, H. (2023). La madre monstruosa: figuraciones de la casa y de la maternidad en *Mandíbula* de Mónica Ojeda. *Revista Stultifera*, 6(2), 261-286. DOI: 10.4206/rev.stultifera.2023.v6n2-10.

Abstract

The novel *Mandíbula* (2018) by Mónica Ojeda reveals a configuration that can be recognized as monstrous around the maternal figure from, mainly, two aspects: the gestation of the mother as a being that devours and drowns her offspring (conceived as a violent matrix) and alienation through an animalized representation that lacks human referents and is shown to be similar to elements of the animal or vegetable kingdom or horrific topics such as the notion of the witch. In this sense, our research will stop at the images linked to domestic spaces that represent disruptive figurations for the teacher Clara, and the students Annelise and Fernanda. For this, we will locate the house-womb that constitutes a simile of a female body that the daughters simultaneously yearn for and repel. Therefore, we will mainly use the category of monster outlined by Mabel Moraña in *El monstruo como máquina de guerra* (2017) and by Elena del Río in *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español* (2003), since it will help us to detect fissures within the rational discourse and the emergence of a singular affiliation. Similarly, we will point out the dangers of unhealthy closeness for progeny based on articles by Luce Irigaray (1994) and Jacques-Alain Miller (2005).

Keywords: Mónica Ojeda, maternity, monster, domestic sphere, witch.

It is the same woman, I know, for she is always creeping, and most women do not creep by daylight. (Charlotte Perkins Gilman)

La disolución violenta y dolorosa de los otrora lazos filiales idealizados entre madres e hijas se ha vuelto una constante en la narrativa producida por escritoras como Samanta Schweblin, Solange Rodríguez, Mariana Enríquez, María Fernanda Ampuero, Fernanda Melchor y Mónica Ojeda, quienes dan cuenta de mundos en crisis donde el terror se instaura mediante la revelación de familiaridades que se infieren monstruosas. Precisamente, la novela *Mandíbula* (2018) de Ojeda delinea espacios cerrados eminentemente femeninos a través de la presentación de un grupo de colegialas de clase media alta que estudian en la institución bilingüe Delta, High School for Girls, donde no asisten “indígenas ni negras” (p. 51) y que pertenece al Opus Dei en Guayaquil. Tales adolescentes son Fernanda, Annelise, Natalia, Fiorella y Ximena, quienes comparten aula y se entregan a un culto modulado por las historias provenientes de la web (*creepypastas*), las lecturas de Arthur Machen o Howard Phillips Lovecraft, la percepción conflictiva respecto a los vínculos con sus núcleos familiares y el descubrimiento de su sexualidad. Sobre todo, la narración se concentra

en la amistad entre Fernanda y Annelise, las cuales son semejantes (ambas poseen madres violentas o ausentes) y sostienen una cercanía que las lleva a una exploración conjunta de sus corporalidades y temores.

A la historia de las jóvenes, se suma el recorrido vital de la maestra Clara López Valverde, una mujer cuya única aspiración es la de ser invisible para una sociedad que le es, constantemente, hostil: Elena Valverde, su mamá, la odiaba/temía desde que era una niña, carece de amigas, sus colegas la observan con desdén y sus alumnas no le expresan el más mínimo respeto. De hecho, esta profesora de Literatura enfrentó una circunstancia traumática al ser vejada por dos de sus estudiantes, las mismas que invadieron su casa, la agredieron y planearon darle muerte para garantizar su silencio. En el texto, se evidencia que esta fase no ha sido superada por la docente y, más bien, ella se encuentra aterrada al ir a trabajar a la institución privada referida porque se materializa su más grande temor: púberes bulliciosas y con una falsa apariencia de inocencia. Dichos miedos se hallan enraizados, en realidad, en la interacción con Elena, una mujer que la constriñe a vivir bajo su presencia (controla sus deseos y la manifestación de sus acciones).

Por ese motivo, nuestro análisis se concentra en la puesta en relación de madres e hijas, en la medida que equiparamos la imagen materna con la de un monstruo que amenaza, continuamente, con devorar a sus crías y genera conductas disruptivas. Para aproximarnos a la concepción del monstruo y sus conexiones con la femineidad, nos valdremos, principalmente, de la propuesta de Mabel Moraña en *El monstruo como máquina de guerra* (2017) y de *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español* (2003) de Elena del Río Parra; ambos estudios ofrecen una visión sumaria sobre aquellas criaturas que resultan excesivas, ajenas y visibles para una audiencia que no termina de comprender ni nominalizar aquella presencia que le causa perturbación. A continuación, ofreceremos una definición sucinta de lo monstruoso con miras a comprender los haceres y sentires de nuestras protagonistas.

El monstruo como amenaza epistémica: la otra cara de la madre

Desde la Antigüedad clásica, la presencia de criaturas consideradas distintas causó extrañeza entre los seres humanos, dado que no se podían explicar, con exactitud, qué era aquello que contemplaban: ¿un ser divino?, ¿un error de la Naturaleza?, ¿un ente en envoltura deforme? Elena del Río, en su indagación sobre la monstruosidad española, indica que los

monstruos devienen particulares y diferentes en contraste con corporeidades instaladas normales y hegemónicas. En consecuencia, es imposible fijar una definición, en tanto que esta requiere de un continuo proceso de equiparación o traslación con respecto a elementos provenientes del reino natural (animales o vegetales) y entidades demoníacas. Asimismo, en palabras de Mabel Moraña, la reflexión sobre su presencia comporta una serie de características vinculadas al hecho de mostrarse en público¹:

La palabra *monstruo* deriva etimológicamente del latín *monstrare* (exponer, revelar, desplegar) y se vincula también al verbo *monere* (advertir o amonestar). El monstruo ostenta su *diferencia* y a partir de ella prueba los límites de tolerancia del sistema: exhibe las contradicciones del mundo en el que ocasionalmente se inserta, desafiando a partir de su extremada contingencia el régimen y proyección de lo social. Para el monstruo no existe ni el progreso ni la utopía ni la pureza de clase, raza o género, ya que su ser consiste de una materia contaminada en la que las cualidades humanas han sido definitivas o al menos parcialmente desplazadas, borradas o sustituidas por rasgos espurios, *fuera de lugar*. Esa cualidad inubicable, ubicua, constituye la esencia del monstruo: allí reside lo que queda de su alma y allí radica también su condición proliferante. (2017, pp. 32-33)

Así, el monstruo está signado por la indeterminación al ostentar rasgos provenientes de diversas esferas que lo convierten en un *collage*, eco de su propia singularidad, la misma que puede ser próxima o distante para los humanos al ser “siempre una (id)entidad *nueva*, pero a la vez *constante*” (Moraña, 2017, p. 25). Su carácter abiertamente transgresor se manifiesta al poner en entredicho las asunciones de normalidad establecidas en cada estadio histórico, con lo que su acaecer aparece extraño; igualmente, enlaza elementos contradictorios que lo ubican parecido a un exceso carnal excéntrico por donde fuga el sentido que se resiste al lenguaje y se incrusta “como una cuña en el corazón de la racionalidad occidental” (Moraña, 2017, p. 31). Esto manifiesta la artificialidad de la relación entre significados y significantes al existir “una imposibilidad discursiva en abarcar esa forma que interrumpe el orden, entendido como una legalidad” (Colombani, 2010, p. 89), hecho que produce la imposibilidad de nombrar a una criatura que simultáneamente resulta próxima y divergente.

Esta asociación primera entre monstruo, mostrar y otredad se apuntaló hacia el siglo XV tras la llegada de Cristóbal Colón a América, en vista de que el paisaje y las criaturas develaron una realidad donde, ante los ojos de los invasores hispanos, parecían ser nombrados por vez primera. Entonces, el reconocimiento del espacio americano se dio desde la alteridad

al constituirse “un desafío epistémico excepcional, que exige un replanteamiento de todos los conocimientos de la época a través de categorías que exceden lo ordinario.” (Boccuti, 2022, p. 130). De facto, los cuerpos de los nativos se convirtieron en mera prolongación del terreno que se debía domesticar y modernizar a manos europeas: indígenas, animales y territorio conformaban la fauna y la flora salvaje que, en el discurso cristiano del colonizador español, se civilizaría. En dicho despliegue de identidades y similitudes, se incrementó la crisis del lenguaje, en la medida que se carecía de suficientes palabras para designar aquello que se contemplaba: prodigios, portentos y monstruos fueron parte de un repertorio léxico que, indistintamente, aludía a bestias, eventos y hombres.

Justamente, Moraña se detiene en cómo la teratología estudiaba la desmesura para intentar posicionar a los monstruos como criaturas asentadas en los intersticios de la sociedad, en el entre-lugar donde la lógica binaria se ve continuamente rebasada. En verdad, su asidero en lo liminal lo transformó en una figura incómoda y desestabilizadora, por lo que su naturaleza era abiertamente política. Por ejemplo, basándose en Haraway, asevera que, antes de la aparición del relato *Vampire* (1819) de John William Polidori, proliferaban las vampiras que conjugaban rasgos seductores y mortales. Tal asociación fue soslayada en el siglo XIX europeo porque se masculinizó al bebedor de sangre y las mujeres pasaron a ser un objeto de deseo/consumo pasible de ser controlado. Con todo, el vínculo entre lo monstruoso y el cuerpo femenino no cesó, debido a que ambas presencias dinamitan el discurso de la razón eminentemente masculino de la Modernidad. Recordemos que la mujer es un ser capaz de condensar históricamente rasgos de pureza (la Virgen María) y de lujuria (la Eva judeocristiana, germen del pecado), por ello se suscita lo siguiente:

El monstruo, como la mujer, es situado en el margen del sistema, al borde del abismo de la Irrepresentabilidad: es lo desviado, anómalo e incompleto. Si la mujer, desde la Antigüedad, es vista como un cuerpo mutilado y al mismo tiempo excesivo, propenso al desborde de sus flujos, a la deformación corporal, a la histeria, el monstruo es asimismo el lugar de la irracionalidad, la obsesión y la proliferación de la materia. (Moraña, 2017, p. 229)

Es más, mucho antes que Eva, figuró Lilith, criatura de raigambre babilónica que enlazaba la furia de las *striga* y una rebeldía demoníaca al negarse a ser sometida por Adán durante el acto sexual. Lo último se originó al ella recordarle que ambos fueron creados a imagen de Dios y no tenía por qué ser la dominada en el coito. Además, en la tradición mesopotámica y

judaica, Lilith succionaba sangre o semen de los hombres para parir miles de demonios que infligieran daño en la humanidad; a veces, era devoradora de hijos ajenos (Ruah-Midbar, 2019). La mujer, con eso, podía revelar un cariz monstruoso al abjurar de su rol materno² o consumir a los hombres arrostrándolos a su lecho y su consecuente muerte; también, su corporeidad era inasible al ser cambiante: la menstruación y el embarazo vistos a modo de estadios que alteraban la cronología de la existencia. De hecho, siguiendo el discurso teratológico, el embarazo implicaba la posibilidad de generar una caterva malsana de crías:

en la mujer lo abyecto combina vida y muerte y por eso se acerca a lo sagrado (a lo excesivo, a lo sublime), desencadenando atracción y rechazo, admiración y miedo [...] Los monstruos emergen [...] de los defectos físicos o psicológicos de la madre, de su conducta sexual o de sus pensamientos, son accidentes de nacimiento, errores congénitos auspiciados por la naturaleza turbia y desviada de la mujer. (Moraña, 2017, p. 231)

En el recorrido de una genealogía monstruosa, Del Río (2003) detecta que, por lo menos, cuatro procesos, de los seis estipulados para la emergencia de seres prodigiosos, se enlazaban con la gravidez: la imaginación, la aprehensión y antojos, las insolencias naturales, y los sustos y miedos responsabilizaban a la madre por parir un ser deforme al haberse desviado de la atención exclusiva hacia el nonato o el esposo. En particular, el exceso imaginativo, de herencia agustiniana, da cuenta de cómo los sueños extraños o la presencia de un retrato que la madre observaba por mucho tiempo modelizaban a la criatura por nacer, es decir, aquello que se soñaba o miraba influiría en el físico del feto. Adicionalmente, los antojos insatisfechos de las gestantes mostraban una voracidad que excedía lo humano, en cuanto la madre no solo alimenta su propio cuerpo sino, también, el de otro ser, suceso que generaba malestar y confusión:

El antojo asume, de esta manera, la fuerza irracional del cuerpo femenino como connatural a la definición de la mujer; así, obliga a los hombres a aceptar una conducta femenina incontrolable, tan oscura y enigmática como los mismos monstruos que pueden engendrar. Puede concluirse de ello que las causas son homólogas a los 'productos' y se explican mutuamente, como formas equivalentes. (Del Río, 2003, p. 53)

De la misma manera, se concebía que, durante el parto, siguiendo la lógica de sustos y miedos, los resquemores maternos afectaban directamente a la criatura y deformaban su corporeidad; verbigracia, un bebé con hendiduras en la cabeza podía ser herencia de una madre

excesivamente medrosa ante un esposo golpeador. A su vez, el alumbramiento de más de un niño era indicio de una progenie malsana que el entorno postulaba y juzgaba negativamente, de allí que el cuerpo paridor ostentaba un peso simbólico y efectivo en la producción monstruosa. Rememoremos que las mujeres se afianzaban, por antonomasia, meras dadoras de vida, mas, en esa capacidad, albergaban el peligro de producir seres que anuncien un futuro calamitoso, a razón de que la cercanía entre lo femenino y el monstruo sintetizaba “simultáneamente humanidad y bestialidad, protección y destrucción, amor y muerte” (Guillamón, 2018, p. 185). Por consiguiente, hay un signo múltiple que animalizaba a la mujer ante los ojos de la sociedad: la indeterminación de su cuerpo que atraviesa transformaciones visibles se engarza con un derroche de pensamiento —proveniente de ellas al soñar, mirar objetos con fijeza o temer en demasía— que atenta contra su prole, la misma que exhibe deformidades originadas en el seno materno.³

El signo bestial materno deviene amenaza epistémica que socava las bases de la razón varonil y se enlaza directamente con el miedo: la potencia subversiva del monstruo descansa en su capacidad de horadar la realidad artificial y ser una “vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos” (Roas, 2019, p. 31), en atención a lo cual se materializa una pérdida de coordenadas referenciales que amenaza la constitución ontológica de los hombres, quienes atraviesan un miedo metafísico al descubrir cómo su realidad se revela artificiosa y pasible de ser destruida. Dicho de otra forma, mujeres y monstruos actualizan las fisuras de la realidad racional: las primeras exhiben un cuerpo que muta y puede sembrar, según sea el caso, vida o muerte, mientras que los segundos no se pueden comprender sino solo a través de la sustracción de referentes concretos (la cadena metonímica de continuidades en que el monstruo transita perennemente hacia lo animal, floral y demás).

Cabe resaltar que el develamiento de la monstruosidad materna evade el modelo pasivo y dador de vida que establece el discurso psicoanalítico. Luce Irigaray incide en tal aspecto al aludir a la muerte del padre primitivo, siguiendo a Freud, a manos de los hijos para instalar la civilización. En su perspectiva, esto se hace posible mediante la existencia de un asesinato primero que ha sido continuamente desplazado: la muerte de la madre. Esta ha sido arrojada del *locus* del deseo (ser mujer) y se le ha asignado el lugar de lo doméstico para establecer “un determinado orden en la ciudad” (1994, p. 35). La representación clásica que demuestra la

colisión entre el binomio madre y mujer es Clitemnestra, pues se exhibe insatisfecha ante un Agamenón que tiene múltiples amantes y sacrifica a la hija amada. La venganza de esta madre y la elección de mantener una relación con Egisto muestran la pervivencia de la voluntad y el deseo antes que una inclinación exclusivamente filial, por lo cual su hijo Orestes, influenciado por el deber religioso masculino, mata a su progenitora para restituir la ley en la *polis*. Tras el matricidio, Orestes es arrastrado a la locura por un conjunto de mujeres furiosas que claman venganza, las Eríneas, y sustraen su razón hasta la intervención de Apolo. La historia referida contribuye a que Irigaray postule el asesinato de Clitemnestra como metáfora del valor maternal que anula a la mujer, quien desea, y la separa de lo simbólico: el infante requiere desembarazarse, antes que todo, de quien le dio la vida para acceder a la cultura.

La sustracción se ancla en la primacía del falo frente a la matriz, “la primera casa que nos rodea y cuyo halo transportamos por todas partes” (Irigaray, 1994, p. 38), dado que se desplaza ese amor corporal (el párvulo se siente uno con el cuerpo materno) para ubicar al niño en el mundo de las palabras. Por eso, la existencia de una etapa previa a lo simbólico conlleva la deshumanización que arroja al hombre a la inclemencia de su destino y a una herida prístina marcada por la pérdida. Irigaray plantea, en tal forma, un encuentro cuerpo a cuerpo, donde se recupere ese vínculo primordial de protección que amplíe la noción del concepto de maternidad: no se trata de lograr una equiparación entre el signo masculino que organiza el destino racional de la nación mediante la lengua, símbolo civilizador; más bien, es imperioso valorar la alteridad femenina cual vía vinculada a la tierra y potente en sus formas de explorar las diferentes facetas del deseo, amén de esgrimir la posibilidad de alumbrar libros, proyectos y sueños propios, y ya no solamente seres humanos.

La constatación anterior implica la necesidad de explorar a la mujer en la madre y tasar la potencia procreadora surgida del vínculo entre matriz y cordón umbilical, herida inicial que delata la escisión violenta del niño con respecto al cuerpo femenino. En efecto, la separación mujer-infante produce una serie de metáforas negativas en torno a la concepción: la noción de cloaca o una boca devoradora que conjuga pestilencia y violencia. Irigaray subraya la imperiosa urgencia de trascender el estereotipo de lo materno, con el fin de buscar una vía que vehiculice otro tipo de goce, disímil de lo fálico, capaz de aprehender la relación entre madres e hijas: “la teoría analítica dice que la niña debe renunciar al amor de y hacia su

madre, al deseo de y hacia su madre, a fin de acceder al deseo del padre, está sosteniendo a la mujer una heterosexualidad normativa” (1994, p. 42). El reconocimiento de un tipo de deseo signado homosexual se distancia de la patologización del goce femenino⁴ que silencia la existencia de mujeres insatisfechas con el sistema falocéntrico, puesto que se constatan otros modos de amar, desear y sentir los afectos del sujeto, el cual avista una singular relación con su entorno, la misma que data de su unión con la madre.

En torno al vínculo previamente descrito, partiendo de una relectura lacaniana, Jacques-Alain Miller señala que el padre y la madre ocupan un lugar crucial en el ingreso del hijo al orden simbólico. En este proceso, se dan dos movimientos: el primero consiste en que la madre no debe concebir al crío como un todo-para-sí que la colme porque “[h]ay una condición de no-todo: que el deseo de la madre diverja y sea llamado por un hombre. Y esto exige que el padre sea también un hombre” (2005, p. 2); en otros términos, se requiere un asidero para el deseo dirigido hacia un otro que no sea el menor. El segundo movimiento se halla orientado a que el niño sea capaz de dividir entre la madre y la mujer con miras a que direcciona su deseo a cuerpos distintos a los de su progenitora y, con ello, no incurra en el incesto.

De hecho, el Padre es quien pone coto al afán infantil al develar cómo la madre posee un deseo fuera de la demanda continua de su prole, uno donde hay lugar para que exista la mujer que anhela el cuerpo del hombre. Destacamos que esta fase supone un trauma para el niño, quien atraviesa una partición de sí en torno a la materialidad corporal de la madre, ya que descubre que esta no se colma enteramente por él. Es conveniente retomar que un vástago que colma provoca angustia, debido a que “[e]s preciso, además, que se preserve el no-todo del deseo femenino y, por lo tanto, que la metáfora infantil no reprima en la madre su ser de mujer” (2005, p.3). Así, la mujer forma parte del proceso de ingreso del hijo a la cultura al reservar un resquicio para su propio deseo más allá de su prole, en tanto que una situación contraria acarrearía la destrucción de ambos.

En ese sentido, es capital, para el análisis de *Mandibula*, indagar por la contigüidad entre monstruosidad y maternidad con la intención de detectar cómo la imagen de la mujer se reviste de significaciones distantes a la del tradicional papel de guardiana del hogar. Ella detenta una corporeidad múltiple que irrumpe en la regularidad material masculina, en la medida que alterna fases diferentes (la menstruación, por ejemplo);

modeliza la imagen del hijo acorde a sus pensamientos, obsesiones y miedos, lo cual potencia la posibilidad de una prole disruptiva para los patrones homogéneos de una comunidad determinada; y es quien, en la perspectiva psicoanalítica de Irigaray y Miller, permite el paso hacia lo simbólico: la herida fundacional que arroja al hijo fuera del cuerpo femenino (verbigracia, el territorio y lo multisensorial) y el descubrimiento de que la mujer no es colmada por el niño. En ambos casos, la pérdida y carencia potencian la faz monstruosa materna, puesto que ella excede las imposiciones de la razón.

Sobre lo enunciado previamente, nos detendremos en la configuración filial que se despliega en la novela de Ojeda. Por eso, abordaremos el vínculo entre Clara y Elena a partir de la modelización de la maestra trazada en el retrato y hacer familiar, al igual que la imitación deforme que la distancia de sus semejantes hasta convertirla en un bicho raro. De forma similar, la conciencia del desarraigo y la carencia de ser un todo para la madre resulta terrible para las colegialas Annelise y Fernanda, cuya existencia acaece desde las autolesiones y exploración dolorosa al descubrir el rechazo y repudio de quienes las han alumbrado. Este evento las ha marcado y ha provocado que estrechen lazos de cercanía entre ellas, aunque destructivamente. A continuación, explicaremos los efectos de la excesiva cercanía materna en la figura de la profesora Clara.

La madre monstruosa: una hija colmada y la casa-útero

Clara López es una mujer que anhela calcar la existencia de su madre y, por ende, adopta su profesión (docente), indumentaria (viste viejos ropajes) y hasta gestos (camina encorvada): su vida entera está dedicada a ser un simulacro deforme de su progenitora. La relación con la madre es bastante compleja en la novela, ya que se grafica la “[f]amilia como un nido de perversiones” (Pascua, 2022, p. 25) y se aprecia cómo se desnaturaliza el clásico estereotipo del ángel del hogar, paradigma femenino decimonónico falocéntrico, orientado al rol de salvaguarda de la familia y, por extensión, de la nación. Sin embargo, más allá del ser modelado bajo la imagen de la *donna angelicata* “se oculta el monstruo [...] aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que *tiene* una historia que contar” (Moi, 1988, p.69), por lo que detenta un carácter dual donde es posible enunciar desde la masculinidad (la asunción de estructuras de poder) y exhibir la artificialidad de las imágenes que plagan el arte europeo (la recusación de la caterva de pálidas y moribundas vírgenes pertenecientes, principalmente, a la pintura prerrafaelita). Elena

Valverde no está configurada bajo el amor incondicional hacia la hija; más bien, es una mujer sola que no requiere de una pareja, ejerce su trabajo de docente con profesionalismo y rigor, raramente se expresa con cariño y evidencia poca paciencia. En efecto, se observa cómo, conforme pasa el tiempo, somete a Clara a un proceso de *extrañificación* para ubicarla en una tradición donde lo corpóreo no se enlaza el campo humano, sino en un repertorio de referentes vinculados a lo animal.

Ello se evidencia con la demostración de un rechazo que muta en desprecio, dado que “«Becerrita de oro» la llamó hasta los diez años, y después, con las desavenencias, ya solo «Becerra» alargando las erres si estaba enfadada, acortándolas si estaba de buen humor” (Ojeda, 2018, p. 25). Es sintomático que se instale a la hija en una relación inmediata de dependencia a otorgar el título de una becerrita alimentada exclusivamente de sustancia láctea, pues se hace hincapié en la unidad entre el cuerpo materno y el de la progenie, y se resalta la ligazón casi parasitaria entre Clara y Elena. Igualmente, la connotación positiva anclada en el oro se conecta, en la tradición judeocristiana, con la adoración que profirieron los israelitas a la estatua, cuya materia prima fueron joyas de oro, al querer suplir la ausencia de la autoridad representada por Moisés y, por extensión, la mirada de Dios.⁵ De ese modo, en la primera década, la madre la estima un objeto de adoración que pone en dependencia con respecto a su materialidad: la niña subsiste gracias a la leche y merece ser objeto central de atención.

No obstante, la permanencia prolongada de ese lazo entre ambos cuerpos termina volviéndose insoportable para la madre que se ve impelida a rechazar a su hija y reemplazar el diminutivo becerrita por becerra, término que se decora de un tono despectivo al ser usado para reconvenir o recordar la condición de una cercanía excesiva que agota a Elena. Basándonos en Irigaray y Miller, Clara no atraviesa satisfactoriamente su inmersión en sociedad y se rezaga en una situación intersticial que la animaliza, posteriormente, ante los otros, tal como sucede con Fernanda durante su sesión de psicoanálisis: “A veces, cuando sonreía, Miss Clara parecía un tiburón o un lagarto” (Ojeda, 2018, p. 9). El problema con la docente reside en que ha sido colmada por Elena y no ha dividido el cuerpo de la madre del de la mujer, de suerte que emerge un deseo incestuoso pensado, en su perspectiva, una manifestación suprema de amor:

Tenía diez años y, con los zapatos puestos, observó a Elena desde el centro de la cama, admirando su cabello espeso y negro, con algunos mechones

canosos [...] y los labios entreabiertos como una puerta que da a una habitación oscura. Sus senos caían desprotegidos a ambos lados de su cuerpo y, a través de la blusa, Clara vio unos pezones morenos que quiso desarrollar cuanto antes [...] «Te amo, mami», le dijo, y sintió un deseo indescriptible que, con los años, se le haría todavía más misterioso. Nunca supo lo que desató en ella esa pasión indecorosa e infantil que la llevó a acercarse a la boca de su madre y besarla lamiéndole los dientes” (Ojeda, 2018, p. 144)

La mirada de Clara intenta aprehender la corporeidad de su madre considerando que, en esa parcial desnudez, reposa la potencia del deseo carnal que la arroba y arrostra a un beso donde quiere devorar/retornar a la matriz primera que, alguna vez, la albergó. La intensa fijación de la niña se solaza en los cabellos sueltos, en la boca entreabierta “como una puerta que da a una habitación oscura” (Ojeda, 2018, p. 144), en los pechos caídos, en las estrías, en el bozo del rostro en proceso de deterioro y en la flacidez de la piel. En este actuar descansa el otro goce que se resiste a la “heterosexualidad normativa” (Irigaray, 1994, p. 42) y que no puede tramitarse en los límites sociales gestados en la novela ni explicarse cabalmente a través de las palabras.⁶ Por consiguiente, Clara experimenta una suspensión del lenguaje al no saber cómo denominar a tal pulsión, además de concentrarse en esa apertura de la boca/vagina que actualiza su arrojamiento a un mundo que la recusa y al que no acaba de adscribirse. No obstante, Elena reacciona hostilmente ante la contigüidad: sus ojos se inyectan de sangre por la rabia, la frente se pliega, la golpea para alejarla de sí y la saca del cuarto, es decir, la devuelve al lugar donde no son un todo unificado. Es pertinente resaltar que la señora Valverde percibe la existencia de un deseo sancionado por la cultura: “la expulsaba de su habitación porque el miedo era, para ella, que su hija se le metiera en la cama.” (Ojeda, 2018, p. 148); adicionalmente, se muestra contrariada al constatar que Clara concibe su vida paralela a ser una prolongación mimética de la madre.

Recordemos que la docente dosifica sus conversaciones con colegas para dialogar lo estrictamente necesario, no desarrolla una genuina pasión por el quehacer literario, ejerce una labor de escriba/correctora que la afina del lado prescriptivo de la lingüística, y teme a sus estudiantes⁷, con quienes busca establecer exclusivamente vínculos superficiales. En su continuo quehacer, hay una *performance* perenne para encajar en los límites de la normalidad al reconocer, aunque parcialmente, su monstruosidad: el lugar de la norma y de la comunidad no pueden

soportarla ni clasificarla, por lo que la interacción con sus pares es mínima para evitar que se descubra su ser distinto. Tal otredad se radicaliza si recurrimos al tropo de la catacresis “que consiste en designar una cosa que carece de nombre especial con el nombre de otra que se le asemeja [verbigracia] *la hoja de la espada, los brazos del sillón*” (Fernández, 2018, p. 22). Esta figura signa a Clara, quien no es comprendida por sus parientes (la miran horrorizados e intuyen su proximidad con Elena), colegas (la contemplan con extrañeza) y alumnas (el grupo advierte cierta anormalidad en las conductas de su profesora). Inclusive, se traza su devenir al equipararla a otras realidades:

su mayor problema eran los pensamientos que no pedía y que —igual que cucarachas— depositaban huevos en el interior de su cabeza. Pero la ansiedad que le escalaba por sus talones como una tarántula de aire mientras leones crujían, gaviotas crujían —y mientras se chupaba disimuladamente una gota de sangre de la delicada piel de entre el dedo índice y pulgar de la mano izquierda. (Ojeda, 2018, p. 37)

La homologación de Clara con caimán y tiburón destaca, en la ficción, la vecindad peligrosa de la boca/fauces que incide en su constitución de animal peligroso para sus congéneres; a su vez, la semejanza con los artrópodos genera un asco preternatural: la madre le repite “«Tienes cucarachas en la mente, muchacha enferma»” (Ojeda, 2018, p. 59)⁸ y ella interioriza tal aserto. Basta precisar que la cucaracha forma parte de un bestiario históricamente asociado a la enfermedad, ya que “[l]a alternancia de hábitat de las cucarachas domésticas durante el día y la noche las convierte en insectos verdaderamente peligrosos como contaminadores” (Ramírez, 1989, p. 42), de manera que su patologización comporta una potencia contaminante en su desplazamiento, principalmente, en el ámbito doméstico: el baño y la cocina. Ergo, los pensamientos de Clara son huevecillos pestilentes que contaminan a su portadora y la orillan a la locura. Ahora bien, cabría indagar ¿en qué reside el terror que alberga el cuerpo de la profesora y de dónde proviene esa sensación de ahogo, para ella, cuyo dolor inicia en el estremecimiento del vientre? Basándonos en la continuidad del espacio privado entre la madre y el hogar, podemos postular que la residencia otrora perteneciente a Elena se erige a manera de útero que configura a una adulta monstruosa y añorante de volver a la matriz. Coincidimos con Carretero al afirmar que la docente “lleva a cabo una imitación que se traduce en una canibalización metafórica, pues se come a su madre asumiendo su identidad” (2020, p. 26), pero pensamos

que no es solo una devoradora sino, también, devorada por la casa-útero. Atendamos a lo siguiente:

Conservaba la radiografía gris colgando de la pared del salón como el retrato de un feto —su madre la puso allí para observarla en los momentos en los que se olvidaba fingir su simbólica ceguera oracular—. Era el testimonio de la criatura de huesos que consiguió doblegar a la única persona que en verdad ella había amado. (Ojeda, 2018, p. 29)

Tras la muerte de su progenitora, Clara adopta todos sus enseres y utiliza la vieja faja ergonómica, con la cual se presenta ante el estupor de sus familiares, quienes sospechan, pese a no saber cómo enunciarlo, un desacomodo en la relación filial de ambas mujeres. La presencia del retrato/radiografía será una alusión constante a lo largo de la historia: las escolares asaltantes se acercan a este, el cual se halla puesto en un lugar privilegiado en la distribución de la casa, y Clara se ve casi obligada a mirarlo continuamente. Basándonos en lo mencionado al señalar la reflexión de Elena del Río, la imaginación excesiva conduce a que la prole se empape de rasgos externos que terminan deformándolos en extremo hasta volverlos un eco constante de la contradicción femenina que los hombres signan desde la alteridad: la maestra se fija en la radiografía que la propia madre enmarcó y, paulatinamente, va adquiriendo los mismos movimientos contrahechos de la columna deforme hasta ser un calco palpable de una mujer que, curiosamente, le comentaba que las cucarachas pululaban en su mente.

La patologización constante a la que es sometida por Elena, ya sea en la animalización o la repetición de que se halla enferma, fructifica a nivel corporal y se vuelve real, debido a que los monstruos están obligados a hacer eco de su singularidad: la profesora, pese a reprimirse constantemente, muestra sus excesos que la asientan, vaya donde vaya, en el campo de la otredad. Es imperioso, por eso, que ella sea una rareza visible sometida a una constante sanción (sus compañeras le aconsejan que descanse y prueben su apariencia), asco (su parentela le rehúye) o manipulación (la carta de Annelise, quien es consciente de que Clara no es una persona que encaja dentro de los límites de la llamada normalidad). Cabría resaltar, asimismo, que la noción del cuadro como un punto de irradiación de la carnalidad materna se consolida con el encierro al que la madre la ha obligado desde que nació:

Alguna vez Clara tuvo una amiga, pero su madre no le permitió nunca invitarla a una pijamada. «¿A ti te parece que es seguro dejar que una extraña entre aquí y duerma con nosotras?», le preguntaba ofendida, y como Clara quería parecerse en todo comenzó a detestar la idea de recibir visitas en su casa. Cuando alguien tocaba el timbre, Elena siempre abría la puerta pero nunca dejaba entrar a nadie. «No me gusta que la gente vea mis cosas, Becerra». «Cuidado con meter a una de tus amigas, porque te reviento». (Ojeda, 2018, p. 65)

Elena maneja la distribución de sus dominios, los mismos que son extensión directa de su corporeidad, e incrementa el encierro en que habita su hija, metáfora de la gravidez: asegura puertas y ventanas, prohíbe el ingreso de otras niñas o visitantes, ya que pueden alterar la normalidad de las cosas, es decir, el imperio solitario que ha construido fuera del mundo. En los diferentes estadios de su vida, Clara aparece insuficiente para la demanda materna, en la medida que se la animaliza cuando niña, se considera que sus pensamientos son equívocos y sucios, se tacha su profesión de mal elegida por su falta de carácter, y su juventud se concibe abocada al cuidado físico de su madre anciana. La suma de dichos eventos va orillándola a desplazarse en el ámbito de la matriz/hogar, lo cual la atosiga, borra sus deseos personales y termina sustrayéndola de su acceso al mundo simbólico: su ingreso al sistema cultural. En cambio, Elena sí conserva un espacio propio que impide su alienación e incesto: la habitación y la cama son mantenidas a buen recaudo, lejos de la ansiosa cría deseosa a la que ha desterrado a un útero vacío. Igualmente, la muerte de la madre no deviene en su anulación, ya que la profesora fagocita los restos (se come las pestañas de la muerta) y estos, lejos de ser procesados y superados, terminan floreciendo y retornando con una virulencia que la hastía y obliga a posponer su empresa de emancipación. En concreto, el anhelo del automóvil ejemplifica una fase donde logre cortar el cordón umbilical:

Ahora será mío, pensó. Lo retapizaré, le daré mantenimiento, lo pintaré con un color que me guste, un rosa chillón, le renovaré la matrícula, pagaré su seguro...Ahora que el coche será mío, concluyó, la vida será mía. Viajaré, me mudaré, cambiaré. Pero luego del sepelio, las deudas, los estudios, el trabajo. Y el coche no fue retapizado y no se pintó de rosa chillón, pero se le dio mantenimiento, se le renovó la matrícula, se le pagó el seguro. (Ojeda, 2018, p. 85)

El control de la madre cobra mayores alcances cuando esta ha fenecido y Clara se ve sometida a una interacción constante con los restos

de la casa/útero que la primera legó; no obstante, el auto heredado⁹ simboliza un sueño de independencia y representa el único bien que podría saberse propio y, por elongación, trazaría un camino hacia una vida divergente del remedo de la maternidad que, hasta entonces, ha caracterizado a nuestra protagonista. La docente asegura que pintará el auto de un rosa chillón, pues, de acuerdo con Colombani, la luz delata un tipo de equilibrio aunado a un principio moral, síntoma de salubridad y de escape de seres monstruosos (2010). En tal modo, la nueva tonalidad actualiza la urgencia de instalar una huella personal que se sustraiga a la cadena de continuidad filial donde Clara está inserta, ello con miras a poseer un bien propio, objeto que metaforizará y hará visible la adquisición de una identidad original. Sin embargo, apoyándonos en la cita previa, tal proyecto fracasa y, contrariamente a sus planes iniciales, se ve obligada a poner en marcha el engranaje uterino y a ser progresivamente devorada.

A propósito de la disolución de la profesora en la matriz, es útil reparar en cómo ella ha interiorizado las urgencias, temores y conductas maternas, las mismas que la aislaban y volvían una prolongación sin voluntad: cierra puntillosamente las ventanas, asegura las puertas, rechaza las visitas, conserva los enseres, utiliza las prendas y accesorios de la muerta, y controla compulsivamente los olores y restos para garantizar la purga de toda presencia proveniente del exterior. Por este motivo, en nuestra lectura, el motivo del rapto de Fernanda no es, realmente, la tortura que Annelise dice haber padecido a manos de su antigua mejor amiga; en oposición, lo que desata la locura y admisión de Clara como una madre castigadora, quien curiosamente antes temía tal ubicación, se da por la invasión de su hogar, aquello que la hace uno con la madre. “Tienes que entender que yo no puedo tenerte adentro de mi casa” (Ojeda, 2018, p. 221), afirma mientras somete y humilla a Fernanda, la cual, por proximidad, se ve arrostrada por esa explosión de fluidos (orina, babas, mocos)¹⁰ que la persuaden de “retornar a la humedad plástica de la placenta” (Ojeda, 2018, p. 221). La docente asume la sanción punitiva contra su estudiante, con el fin de desplegar una maternidad aleccionadora donde la llevará a conocer las entrañas del miedo mismo, aquellas que están enraizadas en la herida primigenia que marca la expulsión del neonato a la peligrosidad del mundo y que impelen, contra su voluntad, a Fernanda a abrir sus piernas: la boca/vagina debe expandirse para que Clara pueda ingresar y dar la “Bienvenida a la mandíbula volcánica de [su] mi casa” (Ojeda, 2018, p. 240). La monstruosidad, en continua catacresis, alcanza un punto final en la conversión radical de la señorita López, quien abandona aquellos

resquemores y manías que la impelían a mantener el frágil orden de su cordura/cultura: se entrega a la locura, a la unidad devoradora de la matriz que acabará fundiéndola a ella y a su prisionera.

Las madres mandibulares en conciliábulo

La hermandad entre Fernanda y Annelise se afianza en su pertenencia a una clase social que las lleva a compartir espacios como la institución educativa y el club de recreación, una afición por las *creepypastas*, el culto al dios-madre blanco y la iniciación sexual donde “exploran sus cuerpos y sus límites, hasta el punto en que la segunda le pide a la primera que la muerda y le deje marcas” (Montilla, 2019, p. 10). De manera sustancial, su filiación surge debido al desencuentro inicial que ambas experimentan por parte de sus progenitoras, quienes les temen o expresan una aversión manifiesta. Para el caso de Fernanda, ella se divierte, junto a sus amigas, inventando historias acerca de cómo dejó morir o, inclusive, asesinó a su hermano menor; ella sospecha que esta supuesta culpa causó resquemor y rechazo en su mamá. A pesar de que Fernanda afirma no necesitar de su progenitora, secretamente confiesa, en sus sesiones de psicoanálisis, que desea estar cerca de esta y percibe que la evade: “Literalmente: mi mamá huye de mí. Se encierra en su cuarto o se va de casa cada vez que trato de acercarme o hablar con ella” (Ojeda, 2018, p.71). Asimismo, insiste en que la triada que conforman padre, hija y madre se descoloca, a causa de que la última no termina de acomodarse en el grupo y pugna por mantenerlos separados, además de impedir que ella pase tiempo libre con el primero.

De otro modo, en el recuento de la inventora del culto a la diosa de la edad blanca, su mamá se revela autoritaria (la golpea) y religiosa en extremo, a tal punto que “Todas pensaban que la madre de Annelise se parecía a las madres de sus historias de terror, pero no se lo decían” (Ojeda, 2018, p. 149). Adicionalmente, la señora Van Isschot colma a su hija y no le permite, aunque no parangonable a lo acaecido con Clara, conservar un asidero personal dentro de la mansión donde viven: una de las escenas, que parece quebrar a la líder del grupo, se concentra en cómo su madre la obliga a mostrar el torso desnudo a su padre y hermano porque, en su percepción, no deben existir secretos ni sospecha de malos pensamientos entre los miembros de un clan. Es en el exclusivo club, lugar de esparcimiento para la mayoría de padres del colegio Delta, donde se muestra el afán de la madre de Fernanda por mantener su independencia y reiterar que su hija no es un todo-para-sí, ya que la construcción de una crianza plenamente abnegada es falseada en la práctica:

Si el patriarcado asocia lo femenino a la maternidad y esta al cuidado y la abnegación, de tal modo que eterniza un tipo de organización que en realidad es contingente; entonces, lo contrario, la no maternidad, es un mundo capitalista, patriarcal, heteronormativo, aparece casi como un imposible. (Rubino y Sánchez, 2021, p. 109)

Basándonos en lo anterior, los padres son imágenes prácticamente ausentes en la novela y han adjudicado el cuidado y conducción del hogar a sus esposas: el de Fernanda trabaja en exceso y, a veces, es amable con ella, mientras que el de Annelise únicamente se halla cuando esta es castigada o sirve para enunciar que posee una colección de armas. La narración, por ello, se interna en los complejos vínculos sanguíneos para evidenciar una paulatina *monstrificación* maternal. En efecto, la homologación entre femineidad y monstruosidad detenta “una posibilidad de autonomía y emancipación respecto al discurso dominante, masculino y patriarcal, que en la tradición de lo occidental define los límites del sujeto y de lo universal” (Boccuti, 2022, p. 135). Evoquemos que Miller aludía a la importancia del deseo materno direccionado fuera del cuerpo del hijo, movimiento necesario para garantizar el acceso de este al orden simbólico, así este proceso sea traumático al reconocerse el niño insuficiente para la mujer. Específicamente, en una de las reuniones del club, Fernanda, quien a la sazón tenía aproximadamente ocho años, se aburre de estar junto a otros menores y emprende, a modo de juego para Annelise, la búsqueda de su mamá para, luego, entender horrorizada que ella no le basta:

vio la sonrisa chueca del instructor salivando en las nubes. «¿Es tu hija?». «Sí... es mi nena», respondió la madre como si recién despertara. «A ver, cariño, ¿qué haces aquí?», le dijo mientras se la quitaba de encima disfrazando su incomodidad con palabras dulces. A Fernanda no le gustaba que delante de extraños su madre le dijera «cariño», «mi cielo», «mi amor», «nenita», «mi vida» y, en cambio, cuando estaban a solas o con el padre, la llamara solo por su nombre [...] Mami tenía una voz más aguda cuando hablaba delante del instructor-gigante-dientes-de-castor. (Ojeda, 2018, p. 232)

El maquillaje que lleva la madre, la enunciación melosa y la voz aguda se direccionan al instructor de bádminton, el cual se caracteriza por su altura y corpulencia que lo lleva a ostentar el mote de gigante en la visión de las párvulas. Este cesa el coqueteo al ser consciente de la presencia de una hija y saber madre a la fémina con quien dialoga; estos signos delatan la supresión de la independencia y el hartazgo de un artificio social donde la madre asesina a su ser mujer, en términos de Irigaray, para recibir la

aprobación de un sistema patriarcal que la pone en dependencia con su cría. Efectivamente, en ese perenne afán de demanda, Fernanda se aferra desesperadamente al cuello de su mamá hasta ahorcarla, por lo que esta le reconviene: “¿Es que no tengo derecho a relajarme?” (Ojeda, 2018, p. 232), al mismo tiempo que clava las uñas en las manos infantiles y muestra un rostro cansado. Para la menor, su progenitora la rechaza porque busca un espacio emancipado donde direccionar el deseo: el instructor, y ya no el padre, deviene en un punto precioso en torno al que se congregan otras madres prestas a otorgar atenciones y mimos sustraídos, paradójicamente, a su prole; en tal forma, le secan el sudor, le dan de beber, persiguen su atención y lo admiran sin disimulo. Fernanda padece ese acto de distanciamiento, comprende que su madre alberga un intersticio que ella no puede colmar y llora amargamente, a causa de que se ha limitado su intención de ser eje del destino de su mamá. A diferencia de Elena Valverde, esta progenitora no hastía a la cría con su presencia y, quejándose ante sus amigas del club, se dirige a un lugar fuera de la atención filial. Es aquí donde ella quiere un asidero singular en que pueda existir la mujer, aquella a la que ha constreñido el constructo social masculino (el profesor le recuerda su maternidad).

Annelise, al trabar un pacto de hermandad con Fernanda, delata una faceta desconocida de las madres en congregación y su unión implica la mutación de los objetos y los cuerpos. Basándose en el personaje de la bruja Úrsula, perteneciente al largometraje *The Little Mermaid* (1989) de Ron Clements y John Musker, se dibuja una cadena de continuidades que altera la organización privada y angelical del hogar: las bebidas se convierten en brebajes, las risas se vuelven estruendosas, los cotilleos se transforman en hechizos y las otrora damas se desnudan para liberarse de los rígidos patrones de conducta. Así, la señora Van Isschot se extrañifica ante la mirada de su hija: “dejaba de ser madre para ser otra persona distinta que no le gustaba” (Ojeda, 2018, p. 228). Tal dimensión muestra la metamorfosis femenina y el anhelo de independencia donde se desplaza la imagen mariana que supone la madre para actualizar la de bruja que quiere devorar a sus crías (Annelise acusa que su mamá adquiere rasgos de caimán, murciélago y la muerde con la rabia de un can). Curiosamente, Úrsula es la antagonista que se apodera de la voz de Ariel, protagonista de *The Little Mermaid*, y, con ello, la arrebatada del campo del lenguaje; nos es útil referir lo siguiente acerca del cambio mencionado:

segundos después, Annelise vio a la suya levantarse y caminar, entre risas de pulpo negro, hacia las tetas con venas azules y el pubis de gato de la calle. «¡Por fortuna conozco algo de magia, un talento que yo siempre poseí!». Se tambaleó un poco y bebió un sorbo del brebaje-verde-iguana antes de inclinarse hacia la madre desnuda y besarla en los labios. «¡Allá arriba es preferido que las damas no conversen, a no ser que no te quieras divertir!». Fernanda recordaba el miedo y el asco con el que Annelise le contó cómo vio la lengua larga y viscosa de su mamá entrando en la boca de la madre desnuda. (Ojeda, 2018, p. 229)

Las reuniones de mujeres suelen ser vistas como peligrosas y suponen la extremación de sus deseos, en la medida que se forman asociaciones secretas a espaldas de la ley masculina que las ubica, por un lado, cual ser casto y amoroso formado a modo de la Virgen María. Por otro lado, la cultura, anclada en una visión heteronormativa, vigila a las mujeres, quienes son “débil[es] para mantener y conservar la fe” (Kramer y Sprenger, 2016, p. 119); de allí que requieran estar bajo el resguardo de un hombre (el cura, el padre o el marido, por ejemplo) que garantice su cuidado y obediencia. Por eso, en la fantasía de Annelise, las madres se entregan a la lujuria, la bebida y la brujería, en vista de que la ira y el deseo sin límites se han superpuesto al llamado maternal; inclusive, la desnudez de las esposas ebrias es sometida a la catacresis, ello considerando que el cuerpo femenino resiste la categorización desde la mirada de la niña: se recurre a rasgos animalizados (pulpo y gato) y colores fríos (negro y azul) que intentan visibilizar las carnalidades que se refriegan entre sí y entablan una orgía mientras planean devorar a un hombre (el instructor).

El encuentro entre esas madres transformadas, quienes aseveran pertenecer al reino subterráneo donde no existen damas, devela el ejercicio activo de su sexualidad y escenifica, a manera de cuadros de aquelarres, “el erotismo desplegado [que] integra una dimensión morbosa [...] cargada de un simbolismo destructor” (Muchembled, 2016, p. 65). A su vez, las metamorfosis corporales, acorde a Moraña, ilustran una cadena de otredades monstruosas porque no se puede explicar, con certeza, su naturaleza y horadan las estructuras de ida masculinas: caimán al querer comerse a la hija, perro rabioso cuando la golpea y amenaza, murciélago por su contigüidad con la noche, y reptil que se cuele en el sexo de sus congéneres. De forma similar, emerge, aunada a la comparación bestial, el enlace entre tierra y fémina: “los agujeros nasales como cráteres, y poco a poco fueron creciéndoles extrañas raíces en la frente” (Ojeda, 2018, p. 229), de modo que evidenciamos la transgresión que supone la presencia de esas

mujeres sonrientes, ebrias y sensuales, quienes son punto de fuga por donde escapa lo simbólico:

la Ley es el padre y que el poder de juzgar se le ha otorgado a él, o a cualquiera que sea la forma que la voz masculina tome: los vecinos, las costumbres, el juez, el discurso médico, la madre del padre, los discursos especializados. (Pina, 2005, p. 302)

En consecuencia, Annelise y Fernanda, durante su infancia, resultan pequeñas elongaciones de la ley del Padre al ser quienes miran/vigilan a esas madres monstruosas que se entregan a la inmensidad de sus pasiones desbocadas y terminan dañando a su progenie: Fernanda escapa con arañoses y Annelise recibe la rabiosa mordida materna, a la vez que es advertida de guardar silencio o podría ser deglutida por esa bruja que se regodea en el dolor de su cría. Es simbólico que ambas niñas deseen salvaguardar a las presencias varoniles adultas, en tanto que su disolución puede implicar el advenimiento furioso de la voracidad femenina: el alejamiento paternal del que es víctima Fernanda y la mentada salvación del instructor gigante son proyectos, aunque infructuosos, de preservar esa autoridad que puede poner coto al deseo de ellas (el incesto) y al hambre maternal.

Mas recordemos que las madres monstruosas, fuera de la crianza, son quienes desempeñan una función crucial en la generación de una herencia deforme y degenerada al ser cuerpo que un día fue grávido y compartió la totalidad de sus temores, obsesiones y antojos con los nonatos. Por ello, Clara no solo emula a Elena, sino que ha sido sometida a un continuo proceso de monstrificación por parte de esta mediante la animalización lingüística y el encierro posterior en el reducto hogareño que han terminado por escindirla de la sociedad, privarla del deseo hacia otros que no sean su madre, y volverla una sombra difusa que ansía el retorno a la matriz. De modo semejante, las madres de nuestras dos adolescentes son vistas como fauces furiosas que repelen continuamente a las hijas en pugna por preservar un espacio propio para el deseo de la mujer. Las niñas se horrorizan al avistar la lujuria y la liberación que acarrearán las reuniones de mujeres solas, pues estas son congregaciones que amenazan con el borramiento de la imagen del padre, la absorción violenta del futuro (los hijos) y la emancipación.

En conclusión, Clara, Annelise y Fernanda son hechura de sus madres, quienes, respectivamente, las han colmado o repelido. Tales

maternidades pueden concebirse negativas desde la lógica falocéntrica, ya que han dotado a sus hijas de una singularidad que las ha aislado del mundo (Clara) o las ha impelido a tramitar el deseo erótico a través de la continua repetición del dolor y de la excavación perversa de sus impulsos (Fernanda y Annelise). Cabe destacar que *Mandíbula* no plantea una solución para repensar una nueva maternidad a partir de la inclusión de la mujer, pero sí postula que los idílicos lazos filiales están, más bien, signados por la violencia corpórea y psicológica que representa la puesta en escena de la madre frente a la hija, de dos fauces/bocas/vaginas que se disputan la primacía del útero primero, ese lugar donde los límites sociales se pierden en un abismo sin nombre.

Notas

¹ No es extraña la proliferación de relaciones donde era imperativo exhibir esa criatura otra que no terminaba de comprenderse. Acorde a Insúa, en la Modernidad europea, los textos, ya fuesen verso, mostraban títulos de gran dimensión para atraer al público, se glosaba la singularidad del portento y se acompañaba la explicación de una imagen que incrementaba la extrañeza. El objetivo podía ser informativo o recreativo. (2009, pp. 152- 153).

² Es llamativo que, en el siglo XVI, parte de los casos que recoge el benedictino Augustin Calmet, en su famoso *Tratado sobre los Vampiros*, pertenezcan a revivientes femeninas que se muestran voraces al retornar:

Enterraron en un subterráneo a una mujer de Estraburgo embarazada y dada por muerta. Al cabo de algún tiempo, habiendo abierto la cueva para enterrar otro cuerpo, encontraron a la mujer echada en tierra fuera de su ataúd, y sosteniendo entre las manos a un niño que había parido y uno de cuyos brazos tenía en la boca, como si ella hubiese querido comérselo. (2017, p. 186)

El temor de la comunidad no residía únicamente en el acto de una muerta que regresaba manifestando ansias por comer a sus semejantes, sino en que se alimentaba de su propia prole.

³ La misma concepción de una malevolencia o inclinación imaginativa de la mujer es merecedora de la sanción eclesiástica; basta recordar que los dominicos Kramer y Sprenger, en el siglo XV, hacen uso de un discurso misógino donde la mujer posee una inclinación natural por el pecado, de allí que sean capaces de las perversiones más atroces para saciar su voracidad. Inclusive, en su tipología de las brujas, mencionan a las parteras porque “en contra de la naturaleza humana y, por cierto, contra la de cualquier animal, con la única salvedad de los lobos, tienen la costumbre de devorar a los niños pequeños.” (2016, p. 160). El temor de una madre devoradora es, así, un motivo con varios siglos de antigüedad.

⁴ Es pertinente resaltar que coincidimos con Irigaray en el desplazamiento que ha sufrido la imagen de la madre en la construcción cultural. Sin embargo, disentimos de la lectura de tintes esencialistas que traza al pensar lo femenino homologado

con la geografía terrenal y la matriz, ya que ello resitúa una lógica binaria naturalizadora de diferencias, las cuales están, más bien, construidas convencionalmente: “de este modo se valida la heterodesignación patriarcal y nada nos asegura que el diferencialismo no esté, de forma perversa, convalidando teóricamente los fundamentos que pretenden dar base al régimen patriarcal. Es más, *la diferencia*, tal y como explica Cirillo, no es en absoluto un concepto ajeno al patriarcado. Más bien al contrario, la lógica patriarcal se ha aplicado siempre en señalar las alteridades constituyentes de ‘lo femenino’” (Moreno, p. 331), ya sea desde la noción de falta, la negación y la valorización anclada en virtudes ligadas a lo maternal.

⁵ Los israelitas, al sentir que carecen de un guía divino que organice sus vidas, gestan un ídolo en torno al que danzan y comen, pero luego son duramente reprimidos por Moisés, quien aboga por ellos ante Dios para evitar su destrucción, y obligados a presenciar cómo se quema al becerro “desmenuzándole hasta reducirlo a ceniza” (*Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*, 1969/1984, p. 103) que les será dado a beber.

⁶ Conviene traer a colación el trabajo de Andrea Pezzè titulado “*Sintaxis del cuerpo en Mandíbula de Mónica Ojeda*” (2021), el cual da cuenta de la neurosis de la profesora, así como de la constitución de una sexualidad abyecta que, paradójicamente, termina sirviendo a los lugares que disciplinan (el colegio): “Desde su vileza, Miss Clara alerta a las autoridades morales del colegio porque transforma un acto sin significación —no sabemos qué hacían las chicas detrás del árbol— en otro investido de sentido para los dispositivos punitivos” (p.145).

⁷ Sobre este punto, sería idóneo pensar en la actuación del Estado/padre que no se preocupa por la salud mental de sus ciudadanos/hijos, ya que, tras el secuestro y tortura a manos de sus estudiantes Malena Goya y Michelle Gomezcoello, Clara se ve abandonada por las autoridades judiciales y educativas, quienes consideran que, al ser adulta, ha superado exitosamente el trauma.

⁸ En la tradición latinoamericana, Clarice Lispector representa el encuentro entre una cucaracha y una mujer que transita desde la sobredimensión monstruosa del artrópodo hasta su fusión final en el asco existencial:

Cómo llamar de otro modo a aquella cosa horrible y cruda, materia prima y plasma seco, que estaba allí, mientras yo retrocedía hacia dentro de mí con una náusea seca, yo cayendo siglos y siglos dentro de un lodo, era lodo, y ni siquiera ya lodo seco, sino lodo aún húmedo y aún vivo. (2017, p. 51)

De esa forma, la cucaracha se sitúa en una posición especular con respecto a la mujer que pasa de la repulsión, al deseo y reconocimiento.

⁹ El coche, sublimación máxima de la belleza futurista, se convierte en un símbolo de independencia en el famoso cuento “El automóvil” de Silvina Ocampo, donde la protagonista Mirta trasciende los estereotipos femeninos dictados por el narrador masculino y se metamorfosea en un auto que emprende un camino propio a costa de la pareja: “Sentía que mi vida se desgastaba oyéndola hablar de automóviles” (1986, p.14). Por ende, el coche representa la maquinaria tecnológica masculina

que puede ser una vía para deconstruir las prácticas que ha orquestado la lógica patriarcal para someter a las mujeres.

¹⁰ Hemos optado por no hacer una lectura basada en la abyección de Kristeva al ya existir trabajos como los de Carretero (2020) y Pezzè (2021), *quienes reflexionan sobre la poética de restos, fluidos y asco que se ilustra en la obra de Ojeda*.

Referencias

- Boccuti, A. (2022). Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro. *Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappé. América sin nombre*, 26, 129- 151.
<https://americasinnombre.ua.es/article/view/19381>
- Calmet, A. (2017). *Tratado sobre los vampiros. Seguido de las reflexiones críticas del Padre Feijoo*. Lorenzo Martín del Burgo (Trad.), Reino de Cordelia.
- Carretero Sanguino, A. (2020). Los lazos de la violencia: lirismo y horror en la narrativa de Mónica Ojeda. *Úrsula*, 4, 14-31.
https://www.researchgate.net/publication/348001619_Los_lazos_de_la_violencia_lirismo_y_horror_en_la_narrativa_de_Monica_Ojeda
- Colombani, M. (2010). Monstruos, crímenes y otros. Construyendo el tropos de la degeneración. *Aletria*, 20(3), 85- 101.
- Del Río Parra, E. (2003). *Una era de monstruos: representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Iberoamericana.
- Fernández, V. (2018). *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Guillamón, S. (2018). El monstruo femenino. Lo siniestro y la construcción de lo materno en *Furtivos*. Fonseca, *Journal of Communication*, 17, 173-191.
<https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/fjc201817173191>
- Insúa, M. (2009). De asombros, horrores y fatalidades: Algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos (Siglos XVII y XVIII). En M. Insúa & L. Peres (Eds.), *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica* (pp. 149- 165). Vervuert.
- Irigaray, L. (1994). El cuerpo a cuerpo con la madre. *Debate feminista*, 10, 32- 44.
https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/1793

- Kramer, H. & J. Sprenger. (2016). *Malleus Maleficarum o El martillo de los brujos*. Iberlibro.
- Lispector, C. (2017). *La pasión según G.H.* Siruela.
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Cátedra.
- Montilla, L. (2019). *Del monstruo a lo humano monstruoso: un análisis de la monstruosidad en Mandíbula y Nefando de Mónica Ojeda* [Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Comunicación Social]. Universidad de Católica de Santiago de Guayaquil.
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana y Vervuert.
- Moreno, R. (2011). Ni vírgenes, ni madres, ni indiscernibles. Una reconstrucción crítica del pensamiento de la diferencia de Luce Irigaray. *Investigaciones Feministas*, 2, 319-338. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4131960>
- Miller, J.A. (2005). El niño entre la mujer y la madre. *Virtualia. Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana*, 4(13), 1-4.
- Muchembled, R. (2016). *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. Fondo de Cultura Económica.
- Ocampo, S. (1986). El automóvil. *Vuelta*, septiembre, 13-15.
- Ojeda, M. (2018). *Mandíbula*. Candalaya SL.
- Pascua Canelo, M. (2022). En la boca del miedo: Violencias afectivas y éticas perversas en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda. En Ramírez, M. & D. Rozotto (Eds.), *Violencia, poder y afectos. Narrativas del miedo en Latinoamérica* (pp. 23- 37). Boydell & Brewer.
- Pezzè, A. (2021). *Sintaxis del cuerpo en Mónica Ojeda*. *Annali- sezione romanza*, 63(1), 135-151. <http://www.serena.unina.it/index.php/aionromanza/article/view/9102/9734>
- Pina, R. (2005). La literatura como espacio de resistencia. Mujer y maternidad: la falacia del espacio privado. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 31(62), 297- 310. <https://www.jstor.org/stable/25070338>

- Ramírez, J. (1989). *La cucaracha como vector de agentes patógenos*. *Bolerín de la Oficina Sanitaria Panamericana*, 107(1), 41- 53.
<https://iris.paho.org/handle/10665.2/17712>
- Roas, D. (2019). El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación. *Revista de Literatura*, 81(161), 29- 56.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6975261>
- Ruah-Midbar, M. (2019). The temptation of legitimacy: Lilith’s adoption and adaptation in contemporary feminist spirituality and their meanings. *Modern Judaism. A journal of Jewish ideas and experience*, 39(2), 125- 143.
<https://academic.oup.com/mj/article-abstract/39/2/125/5418984>
- Rubino, A & S. Sánchez. (2021). La familia y los monstruos de la heteronormatividad. La “Futuridad reproductiva” en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*, 9(2), 107-127. <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v9-n2-rubino-sanchez>
- Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*. (1984). Nacar, E. & A. Colunga (Eds.). Editorial Católica S.A.

REVISTA STULTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 6, NÚMERO 2, SEGUNDO SEMESTRE DEL 2023

ISSN 0719-983X

Presentación del dossier *Realidades alteradas, metodologías dislocadas*

Zenia Yébenes y Rodrigo Parrini

Etnografía y fantasía (pequeñas máquinas epistémicas)

Rodrigo Parrini

Humillación y vergüenza. Formas de estatalidad en un contexto de contrainsurgencia

Irene Álvarez

Violencia y fetichismo en Chenalhó: a propósito del Soberano moderno

Víctor Manuel Márquez y Aäron Moszowski

El conocimiento secret(e)ado. La producción social de la opacidad y el secreto

Zenia Yébenes

El espectáculo de matar. Posicionamientos frente a la violencia estatal estadounidense en la frontera norte de México

Rihan Yeh

Una hegemonía populista: discurso, ideología y políticas en el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner

Gastón Ángel Varesi

***Vergänglichkeit.* Una lectura comparada**

Niklas Bornhauser

Arte de frontera: lo migratorio, siniestro y psicopatológico en la pintura de Martín Ramírez

Christian Guillermo Gómez Vargas

La madre monstruosa: figuraciones de la casa y de la maternidad en *Mandíbula* de Mónica Ojeda

Helen Garnica Brocos

Bienes comunes cognitivos y gestión del conocimiento en proyectos de ciencia abierta

Santiago José Roca Petitjean

Reseña de Pommier, É. (2022). *La democracia ambiental. Preservar nuestra parte de la naturaleza*

Cristóbal Balbontin-Gallo

El reverso de occidente. Reseña de Neurath, J. (2020). *Someter a los dioses, dudar de las imágenes. Enfoques relacionales en el estudio del arte ritual amerindio*

Andrés Oseguera Montiel

Salud mental: el lugar de lo improductivo en el trabajo vivo. Reseña de Foladori, H., y Guerrero, P. (Eds.). (2021). *Trabajo, institución y salud mental*

Sergio Maureira Silva